

“ANTES DA PONTE RIO-NITERÓI” E O PROJETO LITERÁRIO DE CLARICE LISPECTOR EM *A VIA CRUCIS DO CORPO*

Arnaldo Franco Junior

Professor Doutor da UNESP/Campus
de São José do Rio Preto
afjr@ibilce.unesp.br

Introdução

Na década de 70 do século XX radicaliza-se, para Clarice Lispector, o conflito entre escrever e vender a palavra ao mercado editorial. Este conflito não determina o tipo de trabalho desenvolvido pela escritora, mas dá a ver de um modo mais intenso o núcleo obsessivamente retomado em seus textos, iluminando o mito que o anima: mito de descondicionamento afirmado, sempre, a partir de uma experiência de descentramento, tensa oscilação entre o estar integrado e o estar à margem das instituições e de seus sistemas de valor (família, casamento, literatura, ética etc.).

A relação com o mercado editorial não era nova para Clarice, que já escrevera sob pseudônimo para jornal e revista desde os anos 40¹. Nos anos 70 ela se torna, num sentido teatral, agônica – *agon* é, segundo Pessanha (1982), o conflito dramatizado na tragédia; *agonia* é a sequência encadeada de conflitos que sustenta a narrativa trágica. A encenação da crise entre o escritor e o sistema literário (incluindo-se, aí, o mercado editorial e a crítica literária), é, na produção clariciana dos anos 70, um dos fatores de uma maior explicitação do recurso a um material de trabalho banal e/ou degradado e,

¹ Cf. *Clarice Lispector jornalista: páginas femininas & outras páginas* (2006), de Aparecida M. Nunes. E, também, *Correio Feminino* (2006), organizado pela mesma autora, que reúne as páginas femininas produzidas por Lispector e assinadas sob pseudônimo.

por vezes, *kitsch*². Isso, tanto para desestabilizar as tentativas de imobilização em uma *persona* literária fixa – a de escritora hermética, profunda, metafísico-mística –, como para dar curso à pesquisa e à experimentação características de seu trabalho de escrita.

O projeto literário de *A via crucis do corpo*

Lançado em 1974, *A via crucis do corpo*, doravante AVCC, evidencia o que acima dissemos. Neste livro, Clarice faz um uso deliberado do *kitsch* identificado com os universos da classe média baixa e da pobreza e elabora um livro que merece uma leitura capaz de reconhecer e valorizar o seu projeto. Feito de encomenda, AVCC desvela no horizonte de sua fatura uma imagem do mercado ao qual atender e, também, o imaginário dos que trabalham no mercado editorial e na indústria cultural em relação ao público consumidor que pretendem seduzir. Noutros termos: o *kitsch* da sublitteratura regada a sexo, crime e bizarria, descortina um imaginário que não é necessariamente o da classe média baixa representada nas histórias narradas, mas o imaginário *kitsch* da elite intelectualizada, como ela se pensa e como pensa o outro, seu inferior quanto à condição de classe social e estrato cultural.

O livro torna-se interessante quando lido sob a perspectiva da encenação característica do trabalho de criação de Clarice. Ele não rompe com o projeto literário da escritora, apenas radicaliza o drama da linguagem de que nos fala Benedito Nunes (1989), mostrando que a heteronímia constitui um elemento de base em sua literatura. Choca, entretanto, porque abala a clausura das rotulações metafísico-místicas em que Clarice tende a ser encarcerada.

Segundo Olga Borelli, AVCC foi feito sob encomenda de um editor, que determinou o tema: “Clarice, faça um livro erótico” (FRANCO Jr., 1987, p. 09), e definiu prazo para a entrega. Diante disso, a escritora literalmente vestiu a máscara oferecida pelo mercado e cumpriu, à sua maneira e sem abrir mão de seu projeto literário, a ordem. Valeu-se, para isso, de uma estratégia de escrita que tem no uso do *kitsch* uma arma que se presta ao comentário crítico sobre o que é escrever, a relação escritor-mercado editorial, a relação escritor-texto-público consumidor, as distinções entre alta e baixa literatura.

³ Segundo Broch (1973), o *kitsch* resulta de uma perversão do sistema da arte realizada por meio de uma racionalidade técnica voltada para o lucro comercial e/ou para a propaganda de sistemas de valor alheios ao campo específico dos valores da arte. No *kitsch*, haveria uma substituição da categoria ética pela categoria estética degradada em efetismo. Já Adorno e Horkheimer (1985), identificaram o *kitsch* com o conceito de indústria cultural, sistema pautado por uma racionalização que visa ao lucro ao mesmo tempo em que reforça, no indivíduo, a conformação com a dominação que o submete na ordem capitalista.

Os contos do livro encenam a crise entre as ambições do escritor e as delimitações do mercado editorial (que constitui parte específica do sistema literário), representam o atendimento das demandas de mercado (editor, editora, projeção de público consumidor), ao mesmo tempo em que as comentam com ironia, sabotando-as. A referência *kitsch* é um dos elementos utilizados para que, no livro, estabeleça-se uma estratégia de corrosão de tais mitos.

Ao contrário do que normalmente se afirma sobre AVCC, o sexo e a violência – elementos que recebem um tratamento característico no universo mundo-cão da imprensa e da subliteratura que deles se alimenta –, não constituem, senão no nível da encenação, o temário dos contos. Antonio Candido aponta a articulação de sexo e violência como traço do ultra-realismo característico da literatura brasileira dos anos 70:

[Na nova narrativa, o] ímpeto narrativo se atomiza e a unidade ideal acaba sendo o conto, a crônica, o *sketch*, que permitem manter a tensão difícil da violência, do insólito ou da visão fulgurante.// [...] nos vemos lançados numa ficção sem parâmetros críticos de julgamento. Não se cogita mais de produzir (nem de usar como categorias) a Beleza, a Graça, a Emoção, a Simetria, a Harmonia. O que vale é o Impacto, produzido pela Habilidade ou a Força. Não se deseja emocionar nem suscitar a contemplação, mas causar choque no leitor e excitar a argúcia do crítico, por meio de textos que penetram com vigor mas não se deixam avaliar com facilidade. (CANDIDO, 1987, p. 214).

O projeto de AVCC é ambicioso, e, curiosamente, logra efeito na sua falência programada junto ao pólo da recepção: público e crítica. Esta estratégia presta-se, como adiante veremos na leitura do conto “Antes da ponte Rio-Niterói”, a uma ambígua corrosão do sistema de produção e consumo característico da indústria cultural e de alguns dos valores e modos de recepção do sistema literário brasileiro. A temática que garante unidade aos textos, e que emerge na contínua frustração de expectativas que eles perseguem, é a da situação do escritor num mundo reificado ao extremo.

Em *A via crucis do corpo*, como nos demais textos de Clarice, forma é conteúdo na medida mesma em que se presta a uma alegorização em que os gêneros e discursos literários reificados empregados nos contos são considerados, pelo autor-implícito que os manipula, de um ponto de vista conceitual, e, não raro, constituem-se em sinédoques a partir das quais se realiza a abordagem metalingüística e crítica do temário acima identificado.

Pode-se dizer que neste livro Clarice afirma pelo avesso a sua palavra, o valor do ato de escrever e de seus escritos diante da Literatura e dos sistemas de coerção e valor a ela institucionalmente ligados. A escrita clariciana usa de disfarces, seu projeto nasce a partir da idéia mesma de encenação. O disfar-

çar-se, movimentando-se pelas diversas vozes articuladas dialogicamente nas narrativas, reveste-se, nos textos, de positividade. Como demonstra Benedito Nunes (1989), em sua análise de *A maçã no escuro*, a literatura de Clarice Lispector concebe a escrita como processo performático e o escritor como encenador. Isso atinge os planos do enunciado e da enunciação e, em obras posteriores, incluirá entre seus objetos a *persona* pública do escritor.

Se suspendermos por um momento a chave naturalista que, por força da tradição, é automaticamente empregada quando lemos uma narrativa, vamos nos deparar com um livro em que os temas aglutinadores, no plano estético, são o escrever, a palavra, o trabalho do escritor e seu lugar na sociedade. Em AVCC, a palavra está no embate com as suas possíveis caricaturas: o clichê, o *kitsch*, a estereotipia e a adequação às “forças desejantes” do mercado.

Jogando com o cômico e, por vezes, com o humor negro, Clarice articulou, em AVCC, um conjunto de tipos e estereótipos que se institui como um conjunto de *personae* tanto no aspecto erótico quanto no que se refere à sua identificação com os gêneros e discursos ficcionais aos quais eles remetem na qualidade de reificações extremas. Se também o fazem no que se refere à vida real, é uma decorrência, perversa, tanto da imaginação adivinhadora da artista, afirmada logo na “Explicação” que abre o volume, como da pobreza de dinheiro e de espírito que caracteriza a extrema banalidade da sociedade que as produz.

A anedota e a fábula

À época de seu lançamento, *A via crucis do corpo* foi analisado por Emanuel de Moraes, que criticou o fato de que os textos do livro não são propriamente contos. Note-se:

Negando-se que conto seja aquilo a que seu autor chame de conto (observação irônica e muitas vezes mal-entendida de Mário de Andrade), negar-se-á esta classificação tipológica à série de histórias reunidas por Clarice Lispector em **A via crucis do corpo**. Não haveria sequer mencionado o gênero, não fosse o fato de a própria autora as haver chamado, em mais de uma ocasião, de contos. Faltando aos escritos – salvo uma exceção (...) – a circularidade formal caracterizadora do conto, mais adequado seria dizer-se histórias inominadas, pela apropriação do vocabulário jurídico, usado nas oportunidades em que os contratos não podem ser precisados através de um determinado nome genérico. (MORAES, 1974 – grifos do autor).

Note-se que Moraes lê o livro a partir de uma pré-concepção do que o gênero a que ele se filia deva ser. Exatamente por isso, toca em aspectos que nos parecem fundamentais para uma releitura de

AVCC. Um destes aspectos é a identificação de que os contos do livro articulam-se a partir e em torno de anedotas. Outro aspecto é o fato de que tais anedotas ocupam uma incômoda posição neles:

[São] narrativas que ela procura definir como “histórias que realmente aconteceram” (...), não disfarçando, no contexto, a que dá ares de realidade, tratar-se de particularidades secretas da vida íntima de pessoas, definição que se extrai, dos bons dicionários, para anedota. (MORAES, 1974).

Para a nossa perspectiva de leitura, o que interessa é exatamente o fato de que Clarice não disfarça a natureza das anedotas que manipula nos contos do livro. É como anedotas, ou seja, como especulação capaz de granjear o interesse do leitor bisbilhoteiro, que Lispector manipula as histórias que conta nos contos de AVCC. Com isso, identifica nessa projeção de leitor uma avidez por detalhes picantes, bizarros, absurdos, violentos e cruéis que se prestam à representação do mundo-cão.

Tal anedotário, não por acaso, é afeito às estruturas do *fait divers* e do folhetim/melodrama. Segundo Barthes (1978), o *fait divers* (notícia miúda) é uma estrutura narrativa completa em si mesma, dispensando qualquer saber prévio para ser consumida. Ele se caracteriza pela articulação das estruturas do cúmulo (coincidência de contrários que se aproxima, normalmente, do absurdo, podendo gerar o riso), da ironia do destino (a fatalidade) e de personagens reduzidas à categoria de tipos sociais. Apresenta um caráter conservador, pois, ao singularizar um fato, tende a desvinculá-lo da ordem social da qual ele faz parte, dando aos personagens e às ações da narrativa uma dimensão de essência vinculada ao Bem ou ao Mal e, simultaneamente, um caráter de acontecimento extraordinário ao fato narrado.

A evidência maior dessa ligação com o *fait divers* é a presença das estruturas do cúmulo – articulação de extremos sobre a qual incidem simultaneamente as notas do trágico e do cômico, gerando um efeito de riso e de consternação na constatação do absurdo de tal coincidência de contrários – e da ironia do destino –, resultante do reconhecimento de um laço incrível de contigüidade e/ou de identidade entre os contrários que são articulados por obra do acaso – na maioria dos contos do volume. Além disso, a estereotipia das personagens é pertinente, no livro, à morfologia das personagens do folhetim/melodrama, a saber: a inocência ultrajada, o vilão, o bobo da aldeia, a mulher fatal, o cavaleiro da inocência, a armadilha e o falso amigo³.

³ Para um estudo das personagens do folhetim/melodrama, ver *O super-homem de massa* (1991), de U. Eco, e, também, *A! A! A! – Trattato del melodramma* (1985), escrito sob pseudônimo por A. Hugo, A. Malitourne e J.-J. Ader, em 1817.

Por meio do tratamento dado às histórias dos contos de AVCC, Clarice Lispector insere uma distinção, nestes, entre anedota e fábula. Segundo Tomachevski (1976), a fábula corresponde à história contada na narrativa, diferenciando-se da trama, que compreende o modo pelo qual a história narrada é organizada sob a forma de texto.

Elaboramos, aqui, uma distinção entre fábula e anedota, por concebermos que Clarice usa das anedotas que encena projetar em primeiro plano na narrativa como um elemento a partir do qual insinua outras histórias nos contos de AVCC: a da escrita dos contos e a da condição do escritor no mundo da mercadoria. Essa distinção define a anedota como uma história de viés folhetinesco (ou redutível a tal), narrada pelo texto. Já a fábula compreende uma reflexão sobre o fazer literário e a condição do escritor – metaenunciação entremeada no próprio contar de tais histórias. Isso, dada a consideração da presença da intertextualidade e da paródia ligadas à utilização intencional do *kitsch*. Além disso, a definição dos contos como “histórias que (...) realmente aconteceram” (LISPECTOR, 1994, p. 19), dada na “Explicação” que prefacia o livro, não é senão tomada de empréstimo já que pertence ao âmbito do editor, correspondendo às limitações e expectativas a partir das quais ele encomenda um trabalho à escritora. Como não lembrar, aqui, de certa concepção realista-naturalista que vê a arte e a literatura como recortes sem mediação de *une tranche de vie* ou, pelo menos, assim é vendida pelo mercado editorial e pela indústria cultural ao imaginário do público consumidor?

A distinção entre anedota e fábula é operada, nos textos, pela insistente frustração das expectativas do leitor (público, editor, crítica etc.). Ela se integra a outras sabotagens programadas para desarticular a recepção e, neste sentido, dar a ver o fato de que as narrativas se valem das anedotas como um recurso de encenação a partir do qual os textos atingem outro objetivo. Vale, aqui, a distinção entre falar e dizer. Em AVCC, as anedotas compõem um repertório encenado na fala da narradora-autora, que as manipula para dizer outra coisa. Por meio delas, também, Lispector reflete sobre o seu trabalho e sobre o seu lugar social como escritora.

A distinção entre falar e dizer é, segundo Lúcia Helena, característica do trabalho de Clarice Lispector, marcando um compromisso deste com a desautomatização. Segundo a ensaísta, a escritora “trabalha todo o tempo com díades e oposições, realçando deste modo o sistema de trocas do universo dualista e fechado de que provém a personagem” (HELENA, 1985, p. 93) – universo dos valores burgueses que se instalam nos horizontes da vida pequeno-burguesa da classe média brasileira. O “ponto nodal do texto de Clarice”, expresso no conflito “normalidade X anormalidade”, é articulado na oposição *método* (o social, a repetição mecânica, a submissão à ideologia dominante) X *imitação* (o natural, a tentativa criadora, e a contestação da ideologia), que “põe em xeque um conceito distorcido de mimesis (muitas vezes erroneamente traduzido por “cópia”), recolocando as bases de uma nova interpretação de seu valor” (p. 93).

Valendo-se das reflexões do psicanalista Ronald Laing, Helena aborda a vontade de descondicionamento, que é um dos articuladores centrais do trabalho de Clarice:

Um signo não é o seu referente, mas uma representação dele. No entanto, a obra pode pôr em relevo o fato de que o sentido atribuído ao mundo nos é dado por um sistema ideológico do qual somos, muitas vezes, receptores passivos e destituídos de capacidade crítica e decisória. (...) É na obra literária que se pode exercer com maior amplitude a liberdade de sermos sujeitos de um discurso pelo qual, cotidiana e usualmente, somos “falados”. (p. 93).

Ao analisar *A hora da estrela*, João Adolfo Hansen tece considerações importantes sobre o valor da vontade de descondicionamento e da encenação no trabalho de Lispector, exemplificando-as com os contos de *A via crucis do corpo*:

Lispector é uma vontade poderosíssima, eis também a extrema monotonia de seus textos e certamente a qualidade dessa repetição que esconde as ablações do seu dispositivo: muitas vezes *kitsch* e lacrimojantes – leia-se, por exemplo, *A via crucis do corpo* –, são textos abstratíssimos, a confinar com a música, pois neles se encena uma estrutura evanescente, que é a da relação precária da personagem com as casas do imaginário e as figuras que institucionalmente a enchem nele como corpo. (HANSEN, 1989, p. 107-108).

A nosso ver, a concepção clariceana do ato de escrever como uma encenação presta-se exatamente ao trabalho com a visibilização da estereotipia inconsciente, na qual nos movimentamos na ilusão de sermos indivíduos acabados, completos, únicos.

O anedótico, nas narrativas de AVCC, não é e nem pretende ser fundo como no conto tradicional. O problema não está no fato de que, no livro, “o anedótico é supliciado, conforme o título sugere” (MORAES, 1974), mas no fato de que o anedótico reduz-se, aí, a uma função instrumental que é exposta e avaliada criticamente pela escritora nos textos do volume. O anedotário não é fundo nem nuclear nestes contos. Ele é, no melhor e no pior sentido da palavra, ornamental: promete-se como fábula, mas reduz-se a uma posição secundária, deliberadamente menor. É ostentado como produto, mas não constitui a substância literária dos contos. Numa palavra: ele é – e a partir de uma intenção crítica –, um efeito publicitário do produto, daí estar inscrito no próprio título do volume, como, de resto, nos títulos de vários de seus contos. Sua razão de ser, nos contos, é o suplício a que ele é submetido. Vingança de Clarice, revanche do escritor na desestabilização do sistema literário a partir do qual produz e com o qual tem de dialogar.

O que se coloca, entretanto, a partir da ostentação dessa consciência é o que interessa, aqui, ler: a “má qualidade” dos escritos remete a outros males – às qualidades más e às más condições do escritor.

Emanuel de Moraes censura Clarice Lispector pela antecipação deliberada da crítica à má qualidade dos textos de AVCC feita na “Explicação” que abre o volume. Isso, para ele, não passa de uma prévia posição defensiva da escritora. No entanto, o que nos interessa destacar é, exatamente, o fato de que tal antecipação à crítica é, também ela, uma parte da encenação que deslinda a integração dócil à estrutura das relações de produção e recepção do sistema literário como farsa, coisa de mau gosto, *kitsch*. A derrocada dos contos de AVCC é programada, faz parte do projeto de radical descondicionamento que Clarice Lispector exercita no livro. Isso impõe uma questão: Como avaliar aquilo que, tendo sido programado para fracassar, cumpre bem o seu projeto e... fracassa?

“Antes da ponte Rio-Niterói”: conto-síntese do projeto de *A via crucis do corpo*

“Antes da ponte Rio-Niterói” pode ser considerado como um bom exemplo do projeto literário de *A via crucis do corpo*. Nele, já se manifesta o diálogo entre narrativas que marcará a construção de *A hora da estrela* (1977) e *Um sopro de vida* (1979). O dialogismo (BAKHTIN, 1981) na obra de Clarice, aliás, não se dá de um modo mais nítido e radical senão entre as narrativas e blocos discursivos tensamente articulados na construção do texto. O dialogismo entre personagens, incluindo-se aí os narradores e o autor-implícito, apresenta-se sempre marcado por uma falta de nitidez, já que o jogo de identificações e especularidades estabelecido entre as personagens do texto acaba, numa estrutura de *mise en abîme*, por borrar as fronteiras estabelecidas entre elas.

Neste conto, Lispector lança mão de uma anedota folhetinesca, típica do *fait divers*, inclusive por causa do uso reiterado das estruturas do cúmulo e da ironia do destino, contrapostas às interferências da voz da narradora-autora que reflete sobre a própria construção da história que, com interrupções, vai nos contando. A contínua frustração das expectativas criadas no leitor em relação ao desenvolvimento da anedota, o tom de fofoca que caracteriza a narrativa e, também, o próprio modo de tratá-la pela narradora-autora acabam revelando que o propósito do conto é frustrar o interesse que suscita no leitor e, deste modo, comentá-lo. O conto tem o seu propósito crítico na sabotagem do interesse mesquinho e alienado da recepção – o que desloca necessariamente a identificação do *kitsch* do repertório mais evidente por ele mobilizado na anedota para o sistema de produção e consumo em que texto, livro, escritor, editor, público consumidor e crítica estão inseridos. É, no bom sentido, perversa e irônica a posição de Clarice, na medida em que escreve e publica tanto o conto como o livro em que ele se insere. Torna-se importante na medida em que o faz, instalando-se oblíqua e criticamente no

sistema, pretendendo não propriamente destruí-lo, mas corroê-lo em sua ordem de funcionamento, em sua “perfeição” que aliena, em sua insuspeita violência.

O texto foi publicado pela primeira vez em 03 de fevereiro de 1973, na coluna de crônicas que a escritora assinava no Jornal do Brasil, com o título de “Um caso para Nelson Rodrigues”, posteriormente, integrou o livro *Onde estivestes de noite* (1974), com o título de “Um caso complicado” e, finalmente, ganhou o título “Antes da ponte Rio-Niterói” ao ser incluído em *A via crucis do corpo*, também de 1974.

“Antes da ponte Rio-Niterói” é uma das notas altas da inclusão de material considerado *kitsch* na literatura de Clarice Lispector. Nele, evidencia-se a desconstrução de gêneros e/ou discursos literários institucionalmente reconhecidos e validados pela tradição cultural e pelo sistema literário – o folhetinesco, o *fait divers* –, para a elaboração, via metalinguagem, de uma crítica que, para além da imanência temática, volta-se para a reflexão sobre o ofício de escrever, a questão do condicionamento dos limites da forma artística aos limites do gosto do público que regula as relações de produção estética no sistema literário ocidental e na sociedade capitalista.

Uma primeira e visível corrosão do valor da palavra literária tomada de empréstimo aos discursos e gêneros literários reificados encontra-se no tratamento dado a eles pela narradora-autora, que organiza a anedota do conto. Esta narradora-autora, também uma participante da ordem das representações institucionalmente validadas, dá um tratamento de fofoca aos elementos estruturais que caracterizam a anedota como própria do folhetinesco e do *fait divers*, a saber: o temário restrito às triangulações amorosas vulgares, marcado por traição, vingança e violência, a presença da inocente ultrajada, do bobo da aldeia, da mulher fatal, do galã de subúrbio, e, por fim, dos requintes de mau-gosto que dão a nota saborosa e expressiva à representação do mundo-cão.

Este tratamento cria um interesse no pólo da recepção, que é alternadamente satisfeito para, em seguida, ser frustrado pela narradora-autora que escreve a história e, simultaneamente, dialoga com o leitor, comentando-a: “Mas onde estava eu que me perdi? Só começando tudo de novo, em outra linha e em outro parágrafo para melhor começar” (LISPECTOR, 1994, p. 78). Este dispositivo, que também preside a construção de AVCC, dá a ver como verdadeira temática do conto e do livro a questão da escrita e do escritor no mundo capitalista, na sociedade administrada em que tudo deve resignar-se à condição de mercadoria. E, por fim, faz com que o leitor reconheça o seu grau de participação (e alienação) nos sistemas literário e social de que faz parte. Frustrando deliberada e reiteradamente o leitor, a narradora-autora de “Antes da ponte Rio-Niterói” põe em relevo o interesse deste pelas histórias de mau-gosto, pela sublitteratura, o seu pacto com o sistema de alienação que produz e reproduz o que é caracterizado como lixo literário pelo próprio sistema.

O conto faz uso de uma série de clichês, que são consubstanciais às personagens da anedota – todas personagens-tipo ou estereótipos –, e, também, consubstanciais aos demais elementos da anedota que as encerra. Deste modo, o pai de Jandira é amante da mulher do médico que cuida da perna gangrenada de sua filha (a coincidência: acaso que significa). A mulher do médico usa um código de toalhas coloridas para sinalizar para o amante a sua disponibilidade para o sexo. A filha do amante, Jandira, de 17 anos, tem um noivo, Bastos, que a rejeita por causa da amputação da perna, mas esta nada fica sabendo, porque ele é convencido por todos a alimentar-lhe a ilusão de noivado e casamento com o fato inexorável de que a moça “tinha vida a curto prazo” (a fatalidade).

Quando ainda ligado a Jandira, o noivo tinha uma amásia que um dia, num arroubo de ciúme, despejou-lhe “água fervendo do bico da chaleira dentro do ouvido” (LISPECTOR, 1994, p. 78), enquanto ele dormia. Levado para o hospital, o noivo ficou “entre a vida e a morte” (AVCC, p. 79) e a “virago ciumenta (...) pegou um ano e pouco de cadeia” (AVCC, p. 79), de onde saiu para viver “amor para sempre” com o ex-noivo de Jandira, agora “surdo para sempre (...) logo ele que não perdoara defeito físico” (AVCC, p. 79) (o cúmulo e a ironia do destino). E o pai de Jandira continuou sendo amante da mulher do médico, fato que todos sabiam, inclusive o próprio médico e a mãe de Jandira.

Pois É.

Cujo pai era amante, com seu alfinete de gravata, amante da mulher do médico que tratava da filha, quer dizer, da filha do amante e todos sabiam, e a mulher do médico pendurava uma toalha branca na janela significando que o amante podia entrar. Ou era toalha de cor e ele não entrava.

Mas estou me confundindo toda ou é o caso que é tão enrolado que se eu puder vou desenrolar. (AVCC, p. 77).

A narradora-autora, assumindo o tom aparentemente despojado da oralidade própria ao contador de causos e fofocas, embaralha a percepção das histórias enredadas na anedota. Deste modo, desloca daqui para ali o interesse do leitor, criando um efeito de confusão que o atrai para o enovelamento das várias histórias picantes que constituem a anedota. Entretanto, numa frase final decisiva para a suspensão dos gêneros discursivos e literários com os quais o conto joga desde seu início, a narradora-autora rompe com os subgêneros que corteja e manipula para tecer uma avaliação crítica endereçada à literatura, às relações escritor–editor–mercado–gosto do público-alvo de seu texto:

Não sei que fim levaram essas personagens, não soube mais **notícias**. Desagregaram-se? Pois é **história antiga** e talvez já tenha havido mortes entre elas, as pessoas. A escura, escura morte. Eu não quero morrer. (AVCC, p. 80).

Note-se que a narradora-autora nos informa que não soube “mais notícias” – o que classifica os gêneros literários mobilizados inicialmente pela escrita como sublitteratura, folhetim, notícia miúda e, por efeito de paronomásia, associa-se a más notícias, reforçando as idéias de fofoca, vulgaridade e bisbilhotice mesquinha. Tais fatos reforçam-se quando, cotejado o conto com suas versões iniciais, Clarice explicita as fontes nas quais bebe: Nelson Rodrigues e Dalton Trevisan, escritores que dominam a “safra de quem pode mais que eu” (LISPECTOR, 1984, p. 715), no reconhecimento falso-humilde que ela realiza na primeira versão do conto e que, nas posteriores, elimina. Note-se:

Mas estou me confundindo toda ou é o caso de tão enrolado que **se puder vou desenrolar se bem que Dalton Trevisan narraria com o poder maior que tem**. As realidades dele são inventadas. (“Um caso para Nélson Rodrigues”. In: *A descoberta do mundo*, 1984, p. 715-717).

Mas estou me confundindo toda ou é o caso de tão enrolado que **se puder vou desenrolar. As realidades dele são inventadas**. (“Um caso complicado”. In: *Onde estivestes de noite*, p. 106-109).

Mas estou me confundindo toda ou é o caso que é tão complicado que **se eu puder vou desenrolar. As realidades dele são inventadas**. (“Antes da ponte Rio-Niterói”. In: *A via crucis do corpo*, 1994, p. 77).

E, ainda:

Bem. Essa mulher lá um dia teve ciúmes. **E – tão requintada como Nélson Rodrigues que não negligencia detalhes cruéis**. Mas onde estava eu que me perdi? (“Um caso para Nélson Rodrigues”. In: *A descoberta do mundo*, 1984, p. 715-717).

Bem. Essa mulher lá um dia teve ciúmes. **E – tão requintada como Nélson Rodrigues que não negligencia detalhes cruéis**. Mas onde estava eu que me perdi? (“Um caso complicado”. In: *Onde estivestes de noite*, p. 106-109).

Bem. Essa mulher ardente lá um dia teve ciúmes. **E era requintada. Não posso negligenciar detalhes cruéis**. Mas onde estava eu, que me perdi? (“Antes da ponte Rio-Niterói”. In: *A via crucis do corpo*, 1994, p. 78).

Da primeira para a última publicação, Clarice apaga as referências nas quais bebe e com as quais dialoga. Tal apagamento dá-se pela assunção da *persona* de escritor que é dominante da construção

da narradora-autora do conto e, também, do livro em que ele se integra. Fique claro, no entanto, que o diálogo, regado a metalinguagem e intertextualidade de gênero e discurso de feições irônicas, não se restringe àqueles escritores considerados de um ponto de vista restrito. Clarice os toma como representantes bem sucedidos no trabalho com a estrutura dos gêneros e seus respectivos traços de estilo que ela própria adota para comentar o que escreve. Deste modo, cada conto constitui-se numa sinédoque que, na estratégia alegórica que caracteriza a construção do livro, refere-se ao sistema de produção e recepção característicos do sistema literário sob a indústria cultural. Observe-se que ela dialoga com os nomes e estilos de Rodrigues e Trevisan a partir da consideração de seus textos como produtos – dialoga, portanto, também, com o imaginário que sobre eles e seus escritos têm o mercado editorial, o público consumidor e – por que não? –, a crítica literária.

Clarice explora a anedota de “Antes da ponte Rio-Niterói” com o requinte dos detalhes cruéis que são o tempero indispensável do folhetinesco e do *fait divers*. Ela encena o boca-a-boca da transmissão fascinada e mórbida das tragédias suburbanas que freqüentam as páginas policiais dos jornais, os romances dos humilhados e ofendidos. Os detalhes de mau gosto, que compõem as personagens-tipo/estereótipo da anedota, ornamentam as ações dramáticas e os conflitos passionais delas, cuja força reside na idéia de fatalidade:

Pois a filha teve gangrena na perna e tiveram que amputá-la. Essa Jandira de 17 anos, fogosa que nem potro novo e de cabelos belos, estava noiva. Mal o noivo viu a figura de muleta, toda alegre, alegria que ele não viu que era patética, pois bem, o noivo teve coragem de simplesmente desmanchar sem remorso o noivado, que aleijada ele não queria. (AVCC, p. 77-78).

Acrescentam-se a tais detalhes a adjetivação das personagens, a utilização da redundância para enfatizar o tom candente do relato, a caracterização de figurino para ressaltar o mau gosto e o *kitsch* das combinações que compõem o traço suburbano. Note-se, abaixo, exemplos do uso de redundância para pré-fabricar o efeito dramático:

A mulher teve ciúmes e enquanto Bastos dormia **despejou água fervendo do bico da chaleira** dentro do ouvido dele que só teve tempo de **dar um urro** antes de desmaiar, **urro esse** que podemos adivinhar que era o **pior grito** que tinha, **grito de bicho**. Bastos foi levado para o hospital e ficou entre a vida e a morte, esta em luta feroz com aquela. (AVCC, p. 78).

A virago, chamada Leontina, pegou um ano e pouco de cadeia./ De onde **saiu para encontrar-se** – adivinhem com quem? **Pois foi encontrar-se** com o Bastos./ O que aconteceu? **Pois voltaram** a viver juntos, amor para sempre. (AVCC, p. 79).

Aí é que entra o **pai dela**, como quem não quer nada. Continuou sendo **amante** da mulher do **médico** que tratara de sua filha com devoção. **Filha**, quero dizer, do **amante**. E todos sabiam, o **médico** e a mãe da **ex-noiva morta**. (...)/ O **médico**, mesmo sabendo ser o **pai da mocinha amante de sua mulher**, cuidara muito da noivinha espantada demais com o escuro de que falei. (AVCC, p. 79).

Note-se, também, o recurso a detalhes de figurino e de comportamento de gosto duvidoso:

A mulher do pai – portanto mãe da ex-noivinha –, sabia das **elegâncias adúlteras** do marido que usava **relógio de ouro no colete** e **anel que era jóia, alfinete de gravata de brilhante**. (...) Ele, o pai da moça, vestido com **terno verde e camisa cor-de-rosa de listrinhas**. (AVCC, p. 79-80).

Não posso esquecer um detalhe: É o seguinte: o **amante tinha na frente um dentinho de ouro**, por puro luxo. E **cheirava a alho**. Toda a **sua aura era alho puro**, e a amante nem ligava, **queria era ter amante, com ou sem cheiro de comida**. (AVCC, p. 80).

E, por fim, o uso de adjetivação que pré-fabrica o efeito lacrimoso:

Enquanto isto a menina de dezessete anos morta há muito tempo, só deixando vestígios na **mãe desgraçada**. (AVCC, p. 79).

Todos, inclusive a **mãe sofrida** da moça, imploraram ao noivo que fingisse ainda amá-la. (AVCC, p. 78).

A redundância, procedimento de base neste conto, acaba, entretanto, extrapolando as medidas do que, dentro de certos limites, restringir-se-ia à pré-fabricação do efeito dramático que caracteriza a história folhetinesca que nos está sendo contada. Reconhecemos, portanto, nesta manifestação da redundância, assim como nas constantes quebras do fio narrativo da anedota por meio de comentários metaenunciativos, algo que, pelo excesso, gira em falso, desmascarando-se em sua artificialidade. Isso faz com que, lendo o texto como encenação, reconheçamos um traço parodístico no fazer da narradora-autora, mas tal traço, longe de apenas estigmatizar o que, inicialmente, se apresenta como *kitsch*,

também questiona o imaginário do escritor como depositário de um repertório *kitsch* sobre o outro que representa e a quem silencia.

Por fim, o objetivo deste conto se revela menos o de contar uma anedota folhetinesca do que tecer – por meio da apropriação irônica dos elementos característicos do gênero –, um comentário crítico sobre a natureza do interesse que tal tipo de literatura, com seus elementos e efeitos característicos, desperta junto ao público leitor. É o interesse pelo mundo-cão o objeto sobre o qual se detém o texto de Clarice, entre o fascínio e o horror ante o prazer que descobre no consumo do que é baixo, vulgar, despido de qualquer possibilidade de transcendência e de qualquer vestígio de sublimidade. O fecho do conto arremata, com distanciamento, a alternância entre envolvimento e afastamento que a narradora-autora realizava ao propor (e negar) a cumplicidade com o leitor e a história narrada.

Acrescento um dado importante e que, não sei por que explica o nascedouro maldito da história toda: esta se passou em Niterói, com as tábuas do cais sempre úmidas e enegrecidas, e suas barcas de vaivém. Niterói é lugar misterioso e tem casas velhas, escuras. E lá pode acontecer água fervendo no ouvido de amante? Não sei.

O que fazer dessa história que se passou quando a ponte Rio-Niterói não passava de um sonho: Também não sei, dou-a de presente a quem quiser, pois estou enjoada dela. Demais até. Às vezes me dá enjão de gente. Depois passa e fico de novo toda curiosa e atenta. E é só. (AVCC, p. 80).

Por meio das referências espaciais e temporais, estabelece-se, no conto, uma distância entre o escritor e o escrito. Niterói é o lugar do outro, do enunciado, da história que “realmente aconteceu” em um antes e é transformada na anedota contada no aqui-agora da narração. O Rio de Janeiro é o lugar da enunciação e encerra o tempo presente do narrar e da narradora-autora. Esta distância espaciotemporal é ambigualmente sinalizada pela ponte Rio-Niterói, que indica uma possibilidade de passagem de um lugar para outro, mas o faz expondo uma relação intersubjetiva inacabada e, no limite, impossível. Posição semelhante ocupa o livro *A via crucis do corpo*, resultado do embate entre o escritor e o sistema de produção e consumo com o qual tem de se relacionar, frágil ponte que sustenta um tenso e, por vezes, agressivo diálogo entre aquele que escreve e os outros a quem dirige a sua palavra: leitor, editor, crítica e sistema literário.

Em “Antes da ponte Rio-Niterói” ocorre, como vimos, um deslocamento do valor das referências *kitsch* na direção de uma crítica ao imaginário da classe social e do estrato cultural ao qual o próprio escritor se vincula. Dessa forma, o anedotário dos contos é, pelo uso e pela menção, reposto – via

encenação –, como crítica às demandas de mercado que afetam a produção, a recepção, a circulação do texto e, também, o lugar e o trabalho do escritor.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor. W. & HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 113-156.

BROCH, Hermann. Notas sobre el problema del kitsch. In: DORFLES, G. (org.) et al. *El Kitsch – Antología del mal gusto*. Barcelona: Lúmen, 1973, p. 49-67.

BAKHTIN, Mikhail M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BARTHES, Roland. Estrutura da notícia. In: *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 57-67.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1987, p. 199-215.

ECO, Umberto. *O super-homem de massa*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FRANCO Jr., Arnaldo. Clarice segundo Olga Borelli. *Suplemento Literário Minas Gerais*, 1987, p. 08-09.

HANSEN, João A. Uma estrela de mil pontas. *Língua e Literatura*. São Paulo: Departamento de Letras/FFLCH- USP, v. 17, p. 107-122, 1989.

HELENA, Lúcia. O discurso do silêncio – a narrativa dinâmica de Clarice Lispector. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 11 ago. 1974.

_____. Clarice Lispector: a função desalienante da sua criação literária. In: *Escrita e poder*. Rio de Janeiro/Brasília, Cátedra/Pró-Memória/Inst. Livro-INL, 1985, p. 91-99.

HUGO, Abel, MALITOURNE, Armand, ADER, Jean-Joseph. *A! A! A! - Trattato del melodramma*. Parma: Pratiche Editrice, 1985.

LISPECTOR, Clarice. Antes da ponte Rio-Niterói. In: *A via crucis do corpo*. 5 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994, p. 77-80.

_____. Um caso para Nelson Rodrigues. In: *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 715-717.

_____. Um caso complicado. In: *Onde estivestes de noite*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992, p. 106-109.

MORAES, Emanuel de. A via crucis de Clarice. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 ago. 1974.

NUNES, Aparecida M. (org.). *Correio Feminino*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006a.

_____. *Clarice Lispector jornalista: páginas femininas & outras páginas*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006b.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem*. São Paulo: Ática, 1989.

PESSANHA, José A. M. (org.). *Mitologia*. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1982, p. 769-799.

TOMACHEVSKI, Boris. Temática. In: EIKHENBAUM, Boris. *Teoria da literatura – Formalistas russos*. Trad. A. M. R. Filipouski et al. 2ª ed. Porto Alegre: Globo, 1976, p. 169-203.

Recebido em 3 de agosto de 2007

Aceito em 4 de outubro de 2007